مشكلة التصنيف في دراسة الأدب

شكري محمد عياد*

* حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القاهرة عام ١٩٥٤ .
أستاذ سابق في جامعتي القاهرة والرياض.

الملخص

لا يمكن أن تحصل دراسة الأدب على مكانة علمية إن لم تحل مشكلة التصنيف. والبحث الحالي يرمي إلى مناقشة قواعد التصنيفات المختلفة التي وجدت في تراث ثلاث ثقافات: الثقافة العربية القديمة واليونانية القديمة والغربية الحديثة. وقد اعتمدت هذه المناقشة معيارين: المعيار الأول هو التزام المنهج الوصفي. فعلم الأدب (أو تاريخ الأدب في اصطلاح آخر) لا شأن له بالتقويم أو التفسير، اللذين يخصان علماً آخر وهو النقد الأدبي. واستخدام كلا العلمين لنتائج العلم الآخر لا يبرر الخلط بين منهجيهما. والمعيار الثاني هو تعدد عوامل التصنيف. فالملاحظ هو أن قاعدة التصنيف في كل واحدة من الثقافات الثلاث تقوم على اعتبار واحد، إذ تختار ـ بطريقة تحكمية ـ عاملاً واحداً تفرده بالتأثير في ظهور الأنواع الأدبية وتطورها، بحيث لا يتدخل الاعتبار الواقعي (أو العملي) في التصنيف إلا بصورة عرضية.

والبحث الحاضر يقدم خطة للتصنيف تجعل الاختلافات الراجعة إلى الزمان أو المكان أو الفلسفة العامة أو تغير الذوق خاضعة للعوامل الثلاثة الأساسية المعترف بها ـ موضوعياً ـ باعتبارها منتجة للأثر الأدبي، وهي المنتج والمستقبل والمادة أو الموضوع، وهي عوامل تدفعها إلى الحركة آليات ثلاث: موقف المنتج واستعداد المستقبل ووسيلة الاتصال بينهما. وقد ألمح البحث إلى الأقسام الأساسية في كل واحد من هذه العوامل والآليات. أما ناتج هذه الظاهرة، بما هو ناتج اجتماعي، فيتألف (مرة أخرى) من ثلاثة جوانب متصلة، وهي: النمط، والأسلوب، والرؤيا.

ويأمل البحث الحاضر أن يضع تاريخ الأدب على بداية طريق جديد، بأن يقدم إلى الباحثين أداة نافعة لتعيين الأنواع الأدبية وشرحها، مع الاعتراف بما لأصالة الحكم ودقة الملاحظة من قيمة في الدراسات الأدبية.

مقدمة

عندما يسأل الطفل: ما هذا ؟ فهو على أول طريق العلم. فإذا قلت له: كتاب أو مجلة، أو ساعة، أو تفاحة، أو بطة، فقط صنفت له أجزاء الوجود. ويمكنه أن يتقدم بعد ذلك إلى معرفة الوظائف، ثم إلى إدراك العلاقات. وبعد ذلك يمكنه أن ينتقل إلى إدراك ما نسميه (الحقائق) وهي المعاني الكلية المجردة، كمعني الزمن، ومعني الحياة.

وكل علم عرفه البشر بدأ بالتصنيف. فأول ما بدأ النحو بتصنيف الحركات، ثم تصنيف أقسام الكلام، وبعد ذلك جاء البحث في العلل. وعلم الفيزياء بدأ بتصنيف المادة، قبل أن يبحث في خصائصها والظواهر التي تطرأ عليها والتغيرات التي تحدث فيها. والكيمياء بدأت بتصنيف العناصر التي تتشكل منها المادة، قبل أن تختبر تأثير بعضها في بعض. وعلم الأحياء بدأ بتصنيف الكائنات الحية قبل أن يبحث في خصائص كل منها وأنماط سلوكه وظروف حياته. وليس المقصود بالبداية هنا كونها زمنية بالضرورة. فالتصنيف لا يمكن أن يظهر إلا إذا كان مصحوباً بدرجة ما من ملاحظة الفروق، ولكنه لا يكاد يوضع حتى يصبح إطاراً مرجعياً لكل بحث جديد في الصفات. ويلاحظ هنا أمران:

١ ـ أن كل ثورة في تاريخ العلم تشتمل بالضرورة على إحلال تصنيف جديد محل القديم، فتصنيف المادة إلى أنواع من الجسيمات ـ بدلاً من التصنيف الإجمالي والعملي إلى مواد صلبة وسائلة وغازية ـ كان ضرورياً لكي تكتشف قوانين الغازات وقوانين الحركة. وتصنيف المادة إلى ذرات وضع معياراً دقيقاً لمعرفة العناصر ومن ثم دراسة خصائصها الكيميائية.

٢ ـ أن التصنيف الجديد لا يلغي التصنيف القديم ولكن يجعله أكثر دقة وتحديداً وأكثر بساطة في الوقت نفسه. فأساس التصنيف ـ كما سبقت الإشارة ـ هو ملاحظة الفروق (أي اختلاف الصفات). وفي مرحلة بدائية من تطور العلم تكون الملاحظة محصورة في أشد الصفات ظهوراً، ويكون مثل هذا التصنيف كافياً للأغراض العملية. ولكن تنوع طرق التعامل مع المادة يؤدي إلى ملاحظة فروق ومشابهات لم تكن ملحوظة في المرحلة السابقة، فيوضع تصنيف جديد يعتمد على وحدات أصغر. وكما تكون هذه الوحدات أكثر دقة في التمييز بين الأصناف المختلفة، وجمع الأصناف التي يظن للوهلة الأولى أنها متباينة، فإن هذه الوحدات تهيىء في الوقت نفسه أساساً أكثر شمولاً لتصنيف الوقائع، واكتشاف العلاقات بينها، بل والتنبؤ بوقائع جديدة لم تكشف عنها التجربة بعد ـ على نحو ما أثبت جدول مندليف للعناصر.

ولكن علماء الطبيعة قلَّما يتحدثون عن تصنيف الموجودات، وإن كنا نجدهم

يتحدثون عن تصنيف الظواهر، وذلك لأن أساس علومهم هو البحث في التغيرات والحوادث، لا في الذوات والحالات. والفرق في نظرنا لا يترتب عليه اختلاف جوهري في المنهج، فالذوات والصفات والتغيرات والحوادث يجمعها اسم «الوقائع»، أي موضوعات المعرفة الخارجية، وليس ثمة حد فاصل بين الذوات والصفات من ناحية والتغيرات والحوادث من ناحية أخرى. وإنما الاختلاف في المنظور، فالمنظور الثابت يرينا الوقائع ثابتة، والعكس بالعكس. وملاحظة التغير تنتج عن اعتبار الزمن، فإذا أسقط اعتبار الزمن فإن الوقائع تبدو في حالة ثبات. ويظهر الفرق عندما نقارن العلوم الطبيعية بعلم الأحياء (أو التاريخ الطبيعي) فالوقائع في علم الأحياء وهي الكائنات الحية لا تتغير في الزمن مهما كانت العوامل التي تطرأ عليها، والمقصود بالكائنات الحية وكونها لا تتغير، إنما هو الأجناس لا الأفراد، فعلم الأحياء لا اشتغال له بالأفراد، وحتى علم نفس الحيوان لا يبحث في الفروق الفردية بين حيوانين من جنس واحد. وإذن فدورة الميلاد والطفولة والشباب والاكتهال والشيخوخة والموت لا تدخل تحت ما نسميه التغيرات أو الحوادث، لأنه تصيب الأفراد ولا تصيب الجنس، أما التغيرات التي تدخل في ميدان علم الأحياء فلا تعدو فناء جنس أو ظهور جنس لم يكن موجوداً. وحتى نظرية التطور لا تتضمن فكرة التغير لأن التطور الذي قال به دارون مبني على ما سماه الانتخاب الطبيعي، أي أن الجنس لا يبقي منه إلا الأفراد الذين يتمتعون بصفات تؤهلهم للبقاء في ظل تغير ظروف البيئة، وقد سقطت النظرية المخالفة التي تقول بأن ثمة إرادة تدفع الكائن الحي إلى تغيير شيء من طبيعته كي يتلاءم مع الظروف الجديدة. وإنما سقطت هذه النظرية لأنها لم تستطع أن تقدم دليلا على توارث الصفات المكتسبة. وقد تعود هذه النظرية إلى الحياة في صورة جديدة، بعد أن أثبتت الهندسة الوراثية إمكان تعديل الصفات الموروثة، ولكن علم الأحياء كما نعرفه الآن لا يزال بعيداً عن دراسة التغيرات والحوادث، ومنصباً على دراسة الذوات والصفات، أي أنه علم وصفي خالص، مجال التجريب فيه محدود، واعتماده كله على التصنيف، وقواعد التصنيف لدى علمائه هي هي كما وضعها ليناوس في القرن الثامن عشر، وإذا كان هناك من جديد فهو اكتشاف أحياء جديدة، أو اختلاف حول بعض الأحياء التي تقع على الحدود بين المملكة النباتية والمملكة الحيوانية.

* * *

أين موقع الدراسة الأدبية من هذه الدراسات؟ عندما بدأ اتصالنا بالثقافة الغربية، واطلاعنا على مناهج الدراسة الأدبية عندهم، في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، كان لدينا مفهوم للدراسة الأدبية أنها «علم» مؤلف من علوم متعددة: النحو والبلاغة والعروض والإملاء والخط، إلى جانب حفظ قطع من مأثور الشعر والنثر ومعرفة ما يتصل بها من اللغة والأخبار. ثم عرف شيء اسمه تاريخ الأدب على أيدي بعض المبتعثين

العائدين من أوربا، وكان «التأريخ» قد اتخذ في أوربا القرن التاسع سمت العلم، الذي لا يكتفي بسرد الأحداث وسير الأعلام كما كان شأنه عند الأقدمين، بل يخضع الوقائع لنظام عقلي يتتبع الأصول والفروع، ويبحث عن العلاقات، ويربط الأسباب بالنتائج. وهكذا بدأنا ندرس الأدب مقسماً على حسب العصور، وربطت العصور الأدبية بالدول المتعاقبة، وحدود تلك الدول، فأصاب مادة الأدب ـ وهي الفن القولي ـ من جراء ذلك ما أخل بتناسقها الطبيعي من الحشد مرة والتمزيق مرة، وافتعال الأسباب والمؤثرات من خارج الأدب نفسه في جميع الأحوال.

لقد أعطي (لانسون) صيغة واضحة ونهائية للمنهج التاريخي عندما قال إن تاريخ الأدب هو فرع من التاريخ العام. وإذا تأملنا كتب «تاريخ الأدب» التي لا تزال تدرس وتؤلف في الشرق والغرب وجدناها أشبه بفصول منتزعة من التاريخ العام، ومضموم بعضها إلى بعض، مع تدعيم كل فصل بمقدمة عن «الخلفية التاريخية» لا تعدو أن تكون تلخيصاً لما تتضمنه الفصول الأخرى من كتب التاريخ العام، تلك الفصول التي يخصص بعضها للحياة السياسية وبعضها للحياة الاجتماعية وبعضها الآخر للحياة الثقافية..الخ.

ومع أن القرن التاسع عشر نفسه شهد محاولتين ـ على الأقل ـ لإقامة «تاريخ الأدب» على أساس شبه مستقل ـ أعني مشروع (سنت بيف) لكتابة «تاريخ طبيعي للأرواح» ودراسات برونتيير في تطور الأنواع الأدبية . فقد كان للمنهج التاريخي الصرف الغلبة في النهاية. (لعل الخسارة بذلك لم تكن كبيرة، «فالتاريخ الطبيعي للأرواح» يخضع للأدب وفقاً للمفهوم الرومانسي إخضاعاً تاماً لنفسيات المبدعين، إلى جانب أن تصنيف هذه النفسيات يمكن أن يكون مشكلة كبيرة. والبحث في تطور الأنواع الأدبية يقوم على مفاهيم مستجلبة من علم الأحياء، ومفروضة فرضاً على الأدب). ولكن عيوب المنهج التاريخي ظهرت لدارسي الأدب في الغرب منذ أكثر من خمسين سنة. فكانت المذاهب النقدية الحديثة على اختلافها ثورة على «تاريخ الأدب»، فأهم مبادئها هو النظر إلى العمل الأدبي بمعزل عن قائله وعن ظروفه التاريخية. وهكذا برزت لدى النقاد المحدثين مشكلتان: الطبيعة الخاصة المميزة للأدب، أو للّغة الأدبية، ثم: هل يمكن تصنيف الأعمال الأدبية طبقاً لما بينها من مشابهات وفروق؟

وقد كان حظ المشكلة الأولى من اهتمام هؤلاء النقاد أكبر كثيراً. وعلة ذلك ـ في رأينا ـ أنهم خلطوا بين أصول النقد وتاريخ الأدب، والمشكلة الثانية هي من اختصاص تاريخ الأدب، فحين تناولوها ـ بوصفهم نقاداً ـ لم يعطوها ما تستحق من اهتمام. وعندنا أن ثمة فرقاً جوهرياً بين أصول النقد (أو ما يحب المعاصرون أن يسموه نظرية الأدب) وبين تاريخ الأدب. فأصول النقد هي بحث في أسس الحكم بقيمة عمل أدبي ما، وطريقُهُ إلى

العلمية أن يعتمد على نظرية فلسفية في القيمة (أو الحكم الجمالي). أما تاريخ الأدب فعلم وصفي يتناول مجموع الآثار الأدبية، التي تقبلتها أمة ما في مختلف عصورها، أو تقبلتها الإنسانية بوجه عام، على أنها داخلة تحت وصف «الأدبية»، ومحاولة جمع شتات هذه الآثار واستكشاف ما بينها من روابط وعلاقات، بمنهج يمكن أن يكون شبيهاً بمنهج التاريخ الطبيعي (ومن هنا لا نرى بأساً من الاحتفاظ بتسمية هذا العلم «تاريخ الأدب» وإن كنا نضع بجانبها التسمية الأخرى وهي «علم الأدب»).

ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن مستقبل هذا العلم يمكن أن يكون أفضل من مستقبل «التاريخ الطبيعي» نفسه. فأساس العلمين واحد وهو التصنيف. وسيظل كلاهما مرتبطاً بالتصنيف مهما يظهر من أنواع جديدة، ومهما يجدّ من تعديلات في ترتيب الأنواع. ولكن قاعدة التصنيف (وهي التي تقابل ما سميناه «الوحدات» في العلوم الطبيعية) مختلفة في كل منهما. فالتاريخ الطبيعي لا يعتمد قاعدة واحدة في التصنيف، فهي مرة طريقة التكاثر، ومرة طريقة التغذي، ومرة التركيب التشريحي، إلخ. أما «تاريخ الأدب» فيمكن أن يقوم على أساس تصنيفي واحد، مهما تختلف الأنواع والأفراد. والسر في ذلك أن طبيعة الأدب، أوصفته الجوهرية، يمكن أن يتفق عليها، في حين أن الصفة الجوهرية للحياة مجهولة، وإنما تعرف الحياة بمظاهرها، أو بسلوك الأحياء.

وثمة أمران يجب أن نبقي على ذكر من كل منهما قبل أن نشرع في هذا البحث:

الأول: أن تصنيف الأعمال الأدبية إلى أنواع لا يعني إسقاط عاملي الزمان والمكان من الحساب. ولكنهما يُستبقيان بوصفهما مؤثرين في تشكيل الأنواع الأدبية. أما الذي يجب إسقاطه حقاً فهو دراسة العبقريات الخاصة، أو ما يسميه لانسون «الروائع»[1]، وهي عنده مادة تاريخ الأدب. فدراسة «الروائع»، القديمة أو المعاصرة، يجب أن تبقى في دائرة النقد الأدبي الذي يعنى بأحكام القيمة. أما «تاريخ الأدب» أو «علم الأدب» فلا يمكن أن يخلص للوصفية إذا استمد صفات «النوع» من أعمال تعد نموذجية، وقد تكون صفاتها الفردية مباينة للصفات المشتركة في النوع.

الأمر **الثاني** أننا لا نحاول شيئاً جديداً حين نحاول أن نقيم تاريخ الأدب، أو علم الأدب، على أساس تصنيف الأعمال الأدبية، فالتصنيف، كما أوضحنا في صدر هذه المقدمة، هو المرحلة الأولى في تكوين العلم، وقد يظل القسم الأكبر منه. (وأحسبنا لا نحتاج اليوم إلى مناقشة تلك الفكرة التي لا تزال عزيزة على البعض منا، فكرة أن دراسة الأدب هي نفسها أدب، ولا يمكن أن تكون علماً. فهي فكرة متلكئة من بقايا اختلاط مناهج الدراسة الأدبية عندنا ـ كدخول طعام على طعام ـ والقائلون بها هم الذين لا يزالون حائرين بين دعوة الفن ودعوة العلم، أو ضائعين لا يملكون القدرة على أيهما). وتصنيف

الأعمال الأدبية هو ـ في الواقع ـ أول ما اهتم به الدارسون العلميون للأدب، وقد تركوا فيه تراثاً ضخماً، ولكن طغيان المنهج التاريخي حجب العيون عن رؤية هذا التراث زمناً طويلاً.

وإذن، فليكن بحثنا هذا وصلا لما انقطع.

تصنيف الأدب عند النقاد العرب القدماء

الأدب عند النقاد العرب القدماء يعني الكلام البليغ. والكلام البليغ عندهم صفة توشك أن تكون ملازمة لكلام العرب الأقحاح، بخلاف السوقة والمولدين. وعلى هذا جرى كتاب البيان والتبيين للجاحظ: فاشتمل على المنثور والمنظوم بلا تفرقة بينهما، والمنثور فيه الخطب والأمثال والأجوبة التي تصدر من فصحاء الأعراب على البديهة فيعجب بها السامعون. فالسر وراء هذا الجمع هو أن النقاد العرب لم يشعروا بالحاجة إلى إبراز خصائص معينة لكل من الشعر والنثر، والذين اشتغلوا بالشعر خاصة من المتقدمين، ولم ينظروا إلى النثر، وكأنه غير موجود، هم طبقة النقاد للغويين من أمثال الأصمعي وابن سلام الجمحي، إذ كانت بغيتهم الشعر دون النثر، لأن الشعر ـ بل القديم منه خاصة ـ هو مصدر اللغة الفصيحة ومعيار البلاغة العربية الأصيلة التي ستحدّدُ صورتها فيما بعد تحت اسم «عمود الشعر». ولعل أحداً من المتقدمين لم ير ضرورة لإفراد كل من الشعر والنثر ببحث خاص ومتميز سوى ابن قتيبة، الذي قدم لكتابه «الشعر والشعراء» بمقدمة تناول فيها مسائل نقدية تخص الشعر مثل قضية القدماء والمحدثين وقضية الطبع والصنعة وقضية اللفظ والمعني، كما جعل كتابَهُ «أدب الكاتب» دفاعاً عن الثقافة العربية ضد الثقافة الوافدة، ويمكننا أن نقول، بلغة عصرنا، إن الثقافة التي دافع عنها ابن قتيبة هي الثقافة الإنسانية، التي زاحمتها لدى طائفة كبيرة من الكتاب ثقافة علمية مأخوذة عن اليونان (وقد عرف العرب، في العصر الأول للترجمة بوجه خاص، ثقافة اليونان في جانبها العلمي الصرف، أو المنطقي على الأكثر، ولم يعرفوا الجانب الإنساني لهذه الثقافة، كما يظهر في محاورات أفلاطون مثلاً). من هنا يبدو أن النقاد العرب في أواسط القرن الثالث ميزوا بين الشعر من حيث هو فيض وجداني وبين النثر من حيث هو عمل عقلي (ولكن دون أن ينصوا بصراحة على هذا التمييز) وشعر بالفرق ذاته ذلك الوراق الذي خلع على كتاب «البرهان» لابن وهب الكاتب اسم «نقد النثر» ونسبه لقدامة بن جعفر صاحب «نقد الشعر»، مع أن الثقافة الفلسفية ظاهرة في كليهما، إلا أن الغالب على كتاب «نقد الشعر» هو الفلسفة الأولى أو الميتافيزيقا فيدخل تحتها النظر في الشعر من حيث هو كلام يراد به الإمتاع، والغالب على ما سمي «نقد النثر» هو الثقافة المنطقية والفقهية، وهي ثقافة عقلية محضة. على أن ابن وهب بعد أن يقدم في صدر كتابه فصولاً عن أنواع البيان (أو طرق

المعرفة كما نقول الآن) مما يؤذن باطراد القول في التمثيل والاستدلال والاحتجاج ـ على الأقل كما فعل أرسطو في القسم الأول من كتاب «الخطابة» ـ ينتقل إلى الكلام على «العبارة» من حيث هي نوع من البيان، ويميز بين نوعين من نظم العبارة وهما الشعر والنثر، ويقدم الكلام على الشعر، ويقرر أن الكلامين إذا تساويا من حيث المعنى وكان أحدهما منظوماً والآخر منثوراً فُضل المنظوم لمكان الوزن والقافية، ثم يذكر من مزايا الشعر أن الكذب لا يستحسن في كلام سواه، وينسب هذا القول إلى أرسطو. وهكذا يأخذ بيان الفروق بين الشعر والنثر صورة «المفاضلة»، وتظل هذه النغمة تتردد لدى النقاد الذين جمع معظمهم بين الشعر والكتابة، كأبي هلال العسكري وابن رشيق. أما حازم القرطاجني فكتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» مقصور على الشعر، لا يذكر كلمة «النثر» مطلقاً، ولا يشير إلى «الخطابة» إلا حين يذكر أنها تعتمد على الإقناع بينما يعتمد الشعر على التخييل، ولو أن الأقاويل الخطابية يمكن أن تدخل في صفة الشعر.

وهكذا لا يلبث أن تنبهم الحدود بين القسمين الأدبيين الكبيرين، فيتوارى النثر خلف الشعر، بينما يتوقف الحديث عن الطبع والصنعة في الشعر، وإذا ذكرت كلمة «الشعور» في تعريف الشعر، وقيل إن الشاعر «يأتي بما لا يشعر به غيره»[٢] ضاعت في ثنايا الحديث عن المعاني، واقتباس الشعراء معاني الحكماء، وترتيب أقسام القصيدة كما ترتب فصول الرسالة[٣].

وطبيعي بعد أن غصب الشعر من النثر ما أحب أن يضمه إليه، وتركه بلا ميزة تميزه، أن تُهْمَل بلاغتُهُ التي ظهرت في تعدد أنواعه (حسب المفهوم الدقيق لهذا الاصطلاح) أكثر مما ظهرت في صياغته اللغوية. فمن أنواعه القديمة: المثل (وقصة المثل جزء أساسي منه) ومن أنواعه الحديثة خرافات ابن المقفع، وفصول الجاحظ ومحاورات أبي حيان التوحيدي، ونوادر الحسن التنوخي، ومقامات بديع الزمان والحريري.

فهذه الأنواع كلها أهملت إهمالاً تاماً، ولم يسمح لها النقاد بدخول حلبة الأدب، لأنها كانت متميزة تميزاً أصيلاً عن الشعر.

وفي مقابل ذلك وجدنا عندهم عدة محاولات لتصنيف الشعر تقوم كلها على اختلاف المعاني أو الأغراض. ولما كان الحصر متعذراً، فقد لجئوا إلى أحد طريقين: إما ذكر أهم الأغراض، وإما ذكر الأغراض الكلية التي يمكن أن تندرج تحتها أغراض خاصة كثيرة. فقدامة يقسم أغراض الشعر إلى مديح وهجاء ورثاء وتشبيه ووصف ونسيب، ذاكراً أن هذه الأغراض الستة هي أكثرها تداولاً[٤]. والواقع أن التأمل فيها يؤكد أن قدامة إنما راعى الاستعمال ولم يراع القسمة المنطقية. فالتشبيه نوع من الوصف، والوصف داخل في كل واحد من الأغراض الأربعة الباقيات. وقد جاء ابن رشيق بعده فقال إن معظم الشعر

راجع إلى باب الوصف، وإن الوصف مشتمل على التشبيه[٥]. وإنما ظهرت نزعة قدامة إلى تحكيم النظر الفلسفي في أغراض الشعر حيث جعل المدح راجعاً إلى الفضائل الأفلاطونية الأربعة، والهجاء نقيضاً للمدح، والرثاء نوعاً منه[٦].

أما ابن وهب فلعله كان أكثر استيعاباً من قدامة. فقد قسم الشعر أولاً بحسب وزنه وقافيته إلى قصيد ورجز ومسمط ومزدوج[٧]، ونبه إلى أن القصيد هو أحسنها وأشبهها بمذاهب الشعر، وأن الرجز أخفها وأنه كان ـ كما يدل أصله اللغوي ـ مرتبطاً بالعمل، ولكن الشعراء تعاطوه فلحق بالقصيد. ولعل ابن وهب لو تتبع الفروق بين هذه الأنواع، من حيث الأغراض والمعاني، والطول والقصر، لكان أقرب إلى تمييز «الأنواع» الشعرية التي عرفها العرب فعلاً. ولكنه لم يفعل، بل ترك ذكر «المقطوعة» التي ميز العروضيون بينها وبين القصيدة على حسب عدد الأبيات فحسب، وكأنه لم ير هذا الفرق سبباً كافياً لأن يجعل منها «نوعاً» مثل بقية الأنواع. ولابن وهب تقسيم آخر لـ «فنون» الشعر ـ كما سماها هذه المرة ـ محدداً أصنافاً أربعة رئيسية وهي: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. وذكر من فنون المديح: المراثي والافتخار والشكر والتلطف في المسألة، وعدد أمثلة لكل صنف من الأصناف الثلاثة الأخرى[٨].

وهكذا نجد عند النقاد العرب نوعين من التصنيف: تصنيفاً يعتمد على (التأليف) كما يعبر ابن وهب، أي على العناصر اللغوية وحدها، وتصنيفاً يعتمد على (المعاني) أو (الأغراض). وكلاهما تصنيف «كُلّي» بمعنى أنه يمكن أن يقال على أنواع أو «فنون» كثيرة. والواقع أن النقاد العرب وقفوا عند النظرة الكلية أو «الواحدية» للشعر. فهم نظروا إلى «الشعر» مطلقاً، لا من قيود الزمان والمكان فقط، بل مما يمليه تنوع أغراض الشعر ووظائفه من تعدد الأشكال. ومع أنهم عنوا باختلاف أساليب الشعراء أو «مذاهبهم» كما يقولون أحياناً، كما عنوا كثيراً بالمناسبة بين ألفاظ الشعر ومعانيه من ناحية وبين ما يقال فيه، ومن يقال له من ناحية أخرى، فإنهم لم يروا لشيء من ذلك تأثيراً مهماً في تنويع أشكال الشعر.

وهكذا أهملوا ألواناً من الشعر كانت خليقة أن تعد «أنواعاً» شعرية متميزة، كغزليات عمر القصصية، ونسيب قيس العاطفي، وطرديات أبي نواس وخمرياته. ولقد كان للخمرية على الخصوص تاريخ حافل، وتطورت تطوراً مهما على يد ابن المعتز والشريف العقيلي. ولكن «الأنواع» الجديدة من الشعر على وجه الإجمال كانت قصيرة العمر، ولعل إهمال النقاد لها، وإيثار معظم الشعراء سلوك النهج التقليدي في القصيدة، مع المبالغة، ما وسعتهم المبالغة، في صنعة البديع، حتى خصصوا له قصائدهم «البديعيات» ـ لعل هذين العاملين قد ساعدا على خمول تلك الأنواع. لقد سيطر «القصيد» على الشعر كما سيطر الشعر على النثر، وكان من مظاهر هذه الواحدية أن النقد لم يتجاوز المعاني الجزئية، وهذا بدوره

جعل للصياغة الحظ الأكبر من اهتمام النقاد، حتى غزت البلاغة كتب النقد كما نجد في كتاب الصناعتين لأبي هلال وكتاب العمدة لابن رشيق.

ونلاحظ النظرة الواحدية نفسها عند حازم القرطاجني، رغم تأثره الواضح بأرسطو، حيث نجده يقيم الشعر كله على «التخييل» و«المحاكاة» ولم يقسم المحاكيات كما قسمها أرسطو من جهة موضوع المحاكاة ومن جهة كيفيتها أو أدواتها، بل اكتفى بتقسيمها إلى نوعين: محاكاة الشيء نفسه ومحاكاة الشيء في غيره. والأولى هي الوصف والثانية هي التشبيه(٩). فلم يزد علي ابن رشيق إلا أن رقّي «التشبيه» إلى رتبة مساوية للوصف، بدلاً من جعله نوعاً منه. وكلاهما ـ على كل حال ـ كان يتكلم عن شكل من أشكال العبارة، قد يشغل فصلاً كاملاً من قصيدة عند حازم، ولكنه لا يكون «نوعاً» أدبياً.

ولعل حازماً كان أقرب إلى فكرة «الأنواع» الأدبية ـ وأقرب أيضاً إلى التأثر المباشر بأرسطو ـ عندما تكلم عن طريقتين أو مذهبين في الشعر: طريقة الجد وطريقة الهزل، وميز بينهما من حيث المعاني والألفاظ(١٠). ولكن هذا التمييز وحده لا يكفي لتمييز نوع عن نوع في الشعر العربي، وإن كان كافياً لتمييز الكوميديا عن التراجيديا، وربما كانت «الخمرية» أو «الطردية» أو المقطوعة» أو «الموشحة» أجدر بأن تسمي نوعاً.

وربما كان لتعدد أغراض القصيدة تأثيره في ذلك الاتجاه الواحدي عند النقاد العرب، فأصبحت كلمة «قصيدة» مساوياً تقريباً لكلمة «شعر». ولم تكن أرجوزة مثل «ذات الأمثال» لأبي العتاهية، أو مزدوجة مثل مزدوجة ابن المعتز التاريخية في أعمال المعتضد، حتى وإن نسج بعض الشعراء على منوالهما، كافٍ لأن يُنْشِيءَ «نوعاً» «شعرياً» متميزاً من القصيدة. وعندما نما «التسميط» وأصبح «توشيحاً»، أخرج النقاد الوشاحين من زمرة الشعراء. أما عن نظرة الشعراء أنفسهم إلى «أنواع» ما ينظمونه من شعر، فيكفي أن نتذكر صنيع كل من أبي تمام والبحتري في حماستيهما لنرى كم كان تصنيفهم لـ «أبواب» الشعر، من حيث النوع والعدد، تابعاً لذوق الشاعر لا غير.

ولعل أحداً من نقاد العرب القدماء لم يوضح مفهوم «الفن» الأدبي مثلما وضحه الفقيه عبدالرحمن ابن خلدون (وقد رأينا أن ما يسمونه «فناً» يختلف اختلافاً غير هين عما نسميه «نوعاً»). وهو يبني كلامه ـ في أغلب الظن ـ على الباقلاني. فالقاضي أبو بكر الباقلاني استدل على إعجاز القرآن بمخالفته لكل ما عهد عند العرب من فنون الكلام: وهنا قسم كلامهم أربعة أقسام: فقسم موزون مقفى(وهو ضرب لا نعرفه اليوم إلا فيما ذكره العروضيون من عيوب القافية تحت اسمي الإكفاء والإجازة) وقسم مقفى غير موزون وهو النثر المسجوع، وقسم غير موزون ولا مقفى وهو النثر المرسل(١١). فابن خلدون يذكر الأقسام الثلاثة، ويقول أيضاً إن القرآن خارج عنها جميعاً(١٢). ويزيد ابن خلدون على من

سبقوه بأنه لا يعتمد في التقسيم العناصر اللغوية وحدها، وإن بقي تصنيفه لشعر إلى موضوعات مشابها لتصنيفات سابقيه. فأما التمييز بين الشعر والنثر عنده فيجمع بين العناصر اللغوية والمعنوية تحت اسم (الأساليب). فيقول: «واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر، والحمد والدعاء المختص بالخطب، والدعاء المختص بالمخاطبة وأمثال ذلك. وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور ـ إذا تأملته ـ من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن».

وينفرد ابن خلدون عن سابقيه بتعريف نلشعر يجمع بين عناصره اللغوية والمعنوية فيقول إنه «هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروى، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»(١٣). ويعترض على خلط كتاب الدواوين من أهل زمانه بين أساليب الشعر وأساليب النثر فيقول: «وهو غير صواب من جهة البلاغة لما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال... إذ أساليب الشعر تناسبها اللوذعية وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات... والتزام التقفية أيضاً من اللوذعية والتزين، وجلال الملك والسلطان وخطاب الجمهور من الملوك بالترغيب والترهيب ينافي ذلك ويباينه»(١٤).

فجملة القول في موقف النقاد العرب من الأنواع الأدبية أنهم لم يهتموا بغير القسمين الكبيرين: الشعر والنثر، بل إن الفروق بين هذين القسمين كادت تنطمس حين احتذى الناثرون حذو الشعراء في أغراضهم وأساليبهم. أما الفنون النثرية التي استقلت بطريقتها أو تباعدت عن الشعر في أسلوبها فقد أغفلوها إغفالاً. وسر ذلك أن فن القول انحصر عندهم في الشعر، وانحصر الشعر في القصيدة. وقصّر إهمال النقاد باع المجددين من الشعراء فبقيت النظرة إلى الشعر واحدية، لا تعترف إلا بنوع واحد وهو القصيدة.

الأنواع الأدبية عند اليونان

وإذا قلنا «اليونان» فنحن نعني أرسطو بالذات. فما ورد عن أفلاطون من كلام عن الأنواع الأدبية لا يعدو شذرات موجزة، كان لتلميذه فضل تنميتها وإخضاعها لمنهجه الفكري التجريبي (إذا توسعنا قليلاً في مدلول هذا الوصف). بل إننا نتكلم عن كتاب واحد لأرسطو، وهو «كتاب الشعر». فكتابه عن الخطابة قسّم هذا الجنس الكبير من النثر إلى خطابة سياسية وقضائية واجتماعية، وهي أقسام نابعة من نظام الحياة عند اليونانيين وتابعة له. ولكنه لم يتحدث عن أي من هذه الأنواع حديثاً على قدر من التفصيل. إنما اهتم

في القسم الأول بالإقناع، واعتمادِه على القياس التمثيلي الذي لا يفيد اليقين، ولكنه يمكن أن يؤثر في السامعين. وخصص القسم الثاني للكلام على الطبائع والميول النفسية لمختلف الفئات، على اعتبار أن ذلك لازم للخطيب إذا أراد أن يوجه سامعيه نحو قبول شيء أو رفضه. كما خصص القسم الثالث والأخير للعبارة أو أساليب البيان، وهو أهم أقسام الكتاب، وقد أحال إليه في كتاب الشعر لأن قوانين العبارة مشتركة بين الشعر والخطابة.

أما النثر المكتوب ـ مثل محاورات أفلاطون ـ فيشير إليه أرسطو إشارة سريعة في الفصل الأول من كتاب «الشعر»، معترفاً بأنه لون من المحاكاة بواسطة اللغة، ولكنه يقف عند هذا الحد، ملاحظاً أنه لا يوجد اسم واحد جامع يدل على «الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منثورة أو منظومة»(١٥). ومن قوله «اللغة وحدها» يبدو أنه خصص كتابه للشعر الممزوج بالغناء أو الإنشاد، وهو الشعر الملحمي والشعر التمثيلي، تاركاً الشعر والنثر اللذين يعتمدان على اللغة وحدها، وكذلك الأنواع الشعرية التي تعتمد على الغناء في جميع أجزائها.

ومن هذا يتضح أن أرسطو لم يحاول أن يستوعب جميع الفنون القولية التي كانت معروفة في زمنه، بل اقتصر على فنين وهما التراجيديا والكوميديا، رابطاً بين التراجيديا والملحمة من ناحية، وبين الكوميديا وفن قصصي شبيه بالملحمة، إلا أنه يقصد إلى الإضحاك مثل الكوميديا، من ناحية أخرى. لماذا أفرد أرسطو هذه الأنواع الأربعة بالتصنيف، مهملاً ماعداها؟ لم أجد أحداً ممن بحثوا في نظرية الشعر عند أرسطو قد تعرض لهذه المسألة، على الرغم من ملاحظتهم أنه لم يهمل الأنواع النثرية أو الشعرية المغناة، التي سبقت الإشارة إليها فقط، بل أهمل أيضاً أغاني بندار وسافو. وليس هذا السؤال فضولاً محضاً. فقد يكشف عن الأساس الذي اعتمده أرسطو في تصنيف الأنواع، ومن ثم يكون قبولنا لهذا الأساس أو رفضنا إياه سابقاً لقبولنا التصنيف ذاته أو عدم التزامنا به.

يقول أرسطو في الفصل الرابع من الشعر: «ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء إلى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاصة، فأصبح بعضهم صناع كوميديا عوضاً عن كونهم صناع أهاج، وأصبح بعضهم الآخر أساتذة للتراجيديا بعد أن كان أسلافهم شعراء ملاحم، فإن التراجيديا والكوميديا كانتا شكلين أعظم وأرفع من الشكلين السابقين»(١٦). ويضيف بعد قليل أن التراجيديا «بعد أن مرت بكثير من التغييرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية»(١٧).

ويقول في ختام الحديث عن المقارنة بين التراجيديا والملحمة (الفصل السابع والعشرين): «فإذا كانت التراجيديا تفضل الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزيد أنها

تحدث الفعل **الخاص بصناعتها** (فإنها لا ينبغي أن تحدث أي لذة كانت بل تلك التي أشرنا إليها) فبين أنها أفضل لأنها أقدر على **بلوغ الغاية** من الملحمة[١٨]» وتأكيد الكلمات من عندنا).

وبيّن من هذين النصين أن أرسطو ينظر إلى التراجيديا ـ وإلى الشعر بوجه عام ـ في ضوء العلة التمامية وهي العلة الرابعة من العلل التي يفسّر بها الوجود (أو كما يقال: العلل الميتافيزيقية أو الأنطولوجية). والواقع أنه أشار إلى العلل الأربع في ثنايا كتابه دون أن يشعُر بالحاجة إلى التوسع في شرح علاقتها بفن الشعر، فقد كانت هذه العلل معروفة بدرجة كافية لمن يستمعون إليه أو يقرءون مذكراته. أشار إلى العلة الفاعلية في اختلاف طبائع الشعراء من حيث الميل إلى تصوير الفضيلة أو الرذيلة. وأشار إلى العلة المادية أو الهيولانية في المحاكاة، وأشار إلى العلة الصورية في أدوات المحاكاة وكيفية المحاكاة. وهنا يشير إلى العلة التمامية وهي أن صور المحاكاة الشعرية تترقى من نوع إلى نوع حتى تَصِل إلى غايتها فتكون التراجيديا أقدر من كل الأنواع السابقة عليها، والتي تشبهها من حيث المادة، على إثارة إنفعالي الشفقة والخوف، وذلك بفضل اختصاصها بمزيد من التركيب والتركيز (ويتضح ذلك عند مقارنتها بالملحمة خاصة).

وانفعالا الشفقة والخوف لهما وظيفة أخلاقية في نظر أرسطو. فهما يطهران النفس من مثل هذه الانفعالات. ولهما شروط حتى يكون تأثيرهما أقوى ما يكون وأفضل ما يكون. تتمثل هذه الشروط في خصائص التراجيديا بعناصرها المختلفة: من القصة التي يجب أن تنطوي على قدر من التعجيب (بفضل التعرف وانقلاب الأحوال) إلى شخصية البطل وشرطها أن تكون أعظم من المعهود، وأن يكون سقوطها لعيب لا يخل بعظمتها، إلى اللغة التي يجب أن تتصف بالسمو والجلال. والواقع أن الاعتبار الأخلاقي له المحل الأول في فلسفة أرسطو الفنية. فالمحاكاة عنده خاصة بالأفعال، والوصف المميز للأفعال هو كونها فاضلة أو خسيسة. وهكذا يبدو أن أرسطو كان يدور في فلك أساتذة أفلاطون، وبينما ذهب أفلاطون إلى أن الشعر في معظمه مفسد للأخلاق، أراد أرسطو أن يثبت عكس ذلك، واضطر أن يبقى داخل الدائرة التي وضع فيها أفلاطون الشعر والشعراء: (دائرة الأخلاق).

لهذين العاملين مجتمعين: ربط الشعر بالأخلاق من ناحية، وإخضاع نظريته في الفن لفلسفته العامة من ناحية أخرى، أهمل أرسطو ما أهمل من فنون الشعر ـ والأدب النثري من باب أولى ـ سوى التراجيديا والكوميديا. على أنه استبقى الملحمة لسبب واضح وهو أنها الأصل المباشر للتراجيديا، وأن شعراء التراجيديا استمدوا معظم موضوعاتهم من هوميروس، هذا إلى أن ملاحم هوميروس تحمل شبها قوياً بالتراجيديات من حيث الشكل الفني أو

«كيفية» التعبير. فمع أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث اعتمادها على القص، أي أن الشاعر الملحمي يروي أحداث القصة بلسانه، فإن هوميروس امتاز على شعراء الملاحم بأنه كان لا يكاد يقدم لنا أشخاصه حتى يختفي وراءهم، ويتركهم يتكلمون ويتحركون أمام أعيننا. وتقديم هوميروس على من عداه لهذه الصنعة بالذات دليل آخر على أن أرسطو كان يرى في التراجيديا ـ وهي التي تعتمد في جميع أجزائها على رؤية الأشخاص يتكلمون ويعملون ـ أنها النوع الشعري الأرقى.

وهكذا يبدو أن أرسطو كان أحاديّ النظرة مثل النقاد العرب القدماء. استبدِلْ كلمة التراجيديا بكلمة القصيدة لا تجد فرقاً بينهما من هذه الناحية. بل إن النقاد العرب الذين عرفوا أرسطو ـ وقبلهم الفلاسفة العرب ـ حاولوا أن يتحرروا من هذه النظرة الأحادية، بدءاً من أصلها الأخلاقي وهو محاكاة الأفعال: وكان لهم من نفاذ النظرة ما جعلهم يرجعون هذه النظرة الضيقة ـ حسب رأيهم ـ إلى عادات الشعراء اليونان، أي إلى عوامل خاصة وجزئية بيئية أو تاريخية ـ لا علاقة لها بجوهر الشعر نفسه. فقد ألمح ابن سينا إلى أن الكلام على «الشعر المطلق» ـ أي الحقيقة الجوهرية للشعر ـ لا ينحصر فيما قاله أرسطو، وأن للعرب في صنعة الشعر عادات لم يعرفها اليونان. وزاد حازم القرطاجني هذا القول إيضاحاً بأن بيّن أن شعر اليونان (أو في الحقيقة: ما وصفه أرسطو من شعر اليونان) لم يتجاوز محاكاة الأفعال، وأن العرب برعوا في محاكاة الذوات. ولكن ابن سينا والقرطاجني كليهما ـ على ما يبدو ـ لم يقصدا «أنواع» الشعر، بل موضوعاته وأغراضه وأساليبه[١٩].

تصنيف الأنواع الأدبية في النقد الأدبي الحديث

والمقصود بوصف «الحديث» هنا هو ما يبدأ من عصر النهضة الأوروبية إلى اليوم. والعجيب حقاً في هذه التصنيفات الحديثة أنها ظلت تتحرك داخل الدائرة التي وضعها أرسطو، وكأنها طوق حديديّ قبلته عن رضى، وكأن أهل صناعة النقد لم تبلغهم دعوة فرنسس بيكون للعلماء كافة أن يتركوا قراءة أرسطو ويتجهوا مباشرة إلى قراءة الطبيعة.

لا غرابة في أن يأخذ العصر الكلاسي بتصنيف أرسطو، وأن يجعل منه قاعدة فنية، لا مجرد تصنيف وصفي (وقد كان عند أرسطو جامعاً بين الصفتين)، وأن يتشدد في ضرورة الفصل بين النوعين: التراجيديا والكوميديا. فقد أخذ الكلاسيون مبدأ المحاكاة عن أرسطو، وتابعوا هوراس أيضاً في اعتبار محاكاة الشعراء المتقدمين طريقاً مختصراً ومضموناً لمحاكاة الطبيعة. ولكن قد يكون هناك بعض الغرابة في أن بوالو أضاف إلى الأنواع الثلاثة الأرسطية (الملحمة والتراجيديا والكوميديا) (النوع الرابع ذكره أرسطو لاستكمال القسمة فحسب، ولم يمثل له إلا بقصيدة واحدة مفقودة لهوميروس وهي «المارجيتيس») عدة أنواع

ثانوية، لا ترتفع إلى مرتبة الأنواع الأرسطية، ومنها الغزلية والإليجية (الرثائية أو العاطفية الرقيقة) والروندو والمادريجال والأهجية والقوودفيل والأغنية. وقد جرى بوالو في ذلك على نهج أسلافه من النقاد اللاتين الذين رأوا من الضروري أن يعترفوا بأنواع مارسها الشعراء بكثرة في عصرهم، ولكن دون أن يزحزحوا التصنيف الأرسطي عن مكانته[٢٠].

أما التعديل (أو لنقل: التحريف) الأساسي الذي أدخله النقاد الأوربيون على التصنيف الأرسطي فقد تم على أيدي منظري الحركة الرومانسية مواكباً لمحاولاتهم الواعية أو غير الواعية للتخلص من فكرة المحاكاة. لقد ذهب باتو ـ في أواخر العصر الكلاسي ـ إلى أن الشاعر الغنائي يحاكي العواطف، محتجاً بالمناجيات التي تقع في الشعر التمثيلي. على أن منظري الرومانسية ـ وعلى رأسهم فردريك شليجل ـ لا يلبثون أن يبتعدوا عن فكرة المحاكاة فيصنفون الشعر على أساس الذاتية والموضوعية. فعند شليجل أن الشعر الغنائي ذاتي، والشعر التمثيلي موضوعي، والملحمي ذاتي موضوعي. ويعدل خلفاؤه هذا التصنيف فيما يتعلق بالملحمة والتمثيلية: فالملحمة هي الموضوعية، والتمثيلية تجمع بين الذاتية والموضوعية. ويلاحظ أيضاً أن معيار (الذاتية والموضوعية) يختلف بعض الاختلاف عن معيار (كيفية القول) الذي وضعه أرسطو: فكون الشاعر هو المتكلم، أو المتكلم الأصلي في الملحمة لا يعني أن الملحمة «ذاتية»[٢١].

على أن منشأ فكرة التصنيف عند أرسطو جعل نقاداً كثيرين فيما بعد ينسبون هذا التقسيم الثلاثي إليه، ناسين أنه لا يتفق مع مبدأ (المحاكاة) الذي يسيطر على التصنيف الأرسطي. ووجد بعد ذلك من ضم الملحمة والتمثيلية في جنس واحد، لاعتمادهما على القصة، وجعلوا هذا الجنس قسيماً للشعر الغنائي. ووجد من ربطوا بين الأجناس الثلاثة وبين الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنهم اختلفوا في تقرير أي زمن يرتبط بأي جنس. ووجد من ربطوا الأجناس الثلاثة بالضمائر الثلاثة: المتكلم والمخاطب والغائب، ولكنهم اختلفوا في تفصيل ذلك الارتباط أيضاً. ووجد من ربطوا بين الأجناس الثلاثة وبين التطور الحضاري (حسب النزعة التاريخية للفكر الرومانسي). وعلى رأس هؤلاء ڤيكتور هوجو الذي ذهب في مقدمة «كرومويل» إلى أن هذه الأجناس الثلاثة تتعاقب في كل مرحلة من مراحل التطور القومي (أي على سبيل التكرار) فيسبق الغنائي ويتلوه الملحمي ويأتي الدرامي في نهاية المرحلة[٢٢].

ويستوقف نظرنا استخدام جوتة لهذا التصنيف الثلاثي وطريقة ربطه بالأنواع الثانوية الكثيرة التي يمكن أن تندرج تحته. فعنده أن (جذم الشعر) أو الشعر الفطري Urdichtung ـ وهو الأصل الذي انشعبت منه جميع الأجناس والأنواع ـ كان يجمع بين الغنائية والملحمية والدرامية، وأن هذه الأجناس الثلاثة هي الأجناس الطبيعية التي لا يمكن أن

يوجد غيرها، ولكن هناك أنواعاً يصعب إحصاؤها حول هذه الأجناس الثلاثة قريبة من (جذم الشعر) أو بعيدة عنه، إلى جانب الأعمال (النموذجية) التي يمكن اعتبارها تمثيلاً صادقاً لكل جنس من الأجناس الثلاثة. وقد تلقف «بترسن»، في أوائل هذا القرن، اقتراح غوتة، وصوره في هيئة دائرة يتوسطها «جذم الشعر»، وتمتد منه أنصاف أقطار ثلاثة تمثل «الأجناس الطبيعية» الثلاثة، وتنتشر حولها أنواع كثيرة، منها ما يكون أقرب إلى أحد أنصاف الأقطار ـ أي أقرب إلى الشكل النموذجي للغنائية أو الملحمية أو التمثيلية ـ ولكنه على كل حال يقع على جانب منه، بين هذا الجنس والجنس الذي يليه؛ وأقرب الأنواع إلى جوهر الشعر يوجد قرب المركز، وأقربها إلى «النثرية» يوجد على محيط الدائرة.

ويلاحظ أن الناقد الفرنسي جيرار جينيت حين ينقل هذه الدائرة عن مبتكرها الألماني يضطر إلى استبقاء أسماء الأنواع في أصلها الألماني، لأن كثيراً من هذه الأنواع لا يوجد ما يساويه تماماً في الأدب الفرنسي. وهذه الملاحظة تنبهنا إلى عيب أصيل في تصنيفات المحدثين، وهو أنهم يخلطون بين ما يعدونه أجناساً طبيعية، وما يعدونه أنواعاً أدبية. فالأنواع الأدبية لا يمكن أن تخضع لهذا التقسيم النظري الذي ربطوه مرة باللغة (الأزمنة أو الضمائر) ومرة بتطور الحضارة. فإنما الأنواع الأدبية مواضعات تروج عند قوم دون قوم، وفي عصر دون عصر. على أننا نستطيع أن نوجه هذا النقد نفسه إلى «الأجناس الطبيعية» حسب تصورهم. فقد يقال إن القسمة المنطقية تقتضي إما أن يقول الشاعر ما يريد قوله مباشرة وإما أن يضعه على ألسنة آخرين، وأن الشاعر الذي يتكلم بطريقة مباشرة إما أن يتحدث عن نفسه أو عن غيره (ولو أننا سنكون عندئذ بحاجة إلى قسمة أخرى، وهي أن الغير الذي يتحدث عنه الشاعر يمكن أن يكون مخاطباً أو غائباً). ولكن هذه القسمة الثلاثية أو الرباعية يندر أن توجد خالصة في الواقع، فهل يحق لنا في هذه الحالة أن نعدها «أنواعاً» أدبية أو حتى «أجناساً» كبرى تندرج تحتها أنواع؟ إن هذا يذكرنا بمثل من علم الأحياء (وهو أقرب العلوم إلى علم الأدب من حيث مكان التصنيف). فقد كان علماء الأحياء يتحدثون عن كائنات «نموذجية» تتمثل فيها خصائص الجنس على أتم ما يكون وأنقى ما يكون، ولكنهم ما لبثوا أن تبينوا أن هذا التصور الذهني المجرد لا يفيد شيئاً في رصد الوقائع، فأهملوا فكرة «الفرد النموذجي» وأصبحوا يتحدثون عن «شعوب» يوجد بينها من الاختلافات مالا يمكن حصره، وإن كان من الممكن افتراض أنها تنحدر من أصل واحد[٢٣].

والحق أن «طريقة التكلم» لا تصلح لاعتبارها أساساً لتصنيف الأنواع الأدبية. والأحسن أن تعد، كما عدها جيرار جينيت، «كيفيات» توجد في الأعمال الأدبية في معظم الأحيان مختلطة، في أشكال تفوق الحصر، وتختلف باختلاف الثقافات.

«النوع الأدبي» إذن مقولة تاريخية، تستمد من الواقع لا من إطار ذهني مجرد. ولكننا حين نقول ذلك لا نحل إلا نصف المشكلة. فلا يزال تحديد «النوع الأدبي» معرضاً لاختلاف كثير. إذا جاز لنا أن نتحدث عن «رواية سياسية» أفلا يجوز أن نتحدث عن «رواية دينية»؟ أولاً يصح ـ قياساً على هذا ـ أن نتحدث أيضاً عن رواية عمالية، ورواية بحرية،الخ.؟ يستعرض (ولك ووارن) بعضاً من هذه «الأنواع» التي شاعت في روايات القرن التاسع عشر، ولا يقبلان تسميتها أنواعاً، لأن الرابطة التي تجمع بينها هي وحدة الموضوع فحسب، ووحدة الموضوع لا تكفي بنفسها لتحديد نوع أدبي (ما دمنا نرى أن الموضوع وحده لا يكفي لوجود عمل أدبي). ولكنهما يقترحان أساساً آخر لتسمية الأنواع، وهو الأساس الشكلي. وعندهما أن الوزن الشعري المعين، أو نظام التقفية، قد يكونان كافيين لتمييز نوع أدبي، مُحْتَمِين بقول أرسطو إنه لو رام أحد وضع ملحمة في غير الوزن السداسي لما استطاع أن يبرز ملحمة جيدة، لأن الوزن السداسي هو أكثر الأوزان بهاء، وأليقها بالملحمة. على أن «الشكل» غير مقصور على الوزن (أو اللغة بوجه عام) فهو «البنية» أو طريقة تنظيم الأجزاء: هل تبدأ القصة أو المسرحية من بداية العقدة أو من لحظة التأزم؟ وهل يشترط في العقدة أن تكون محكمة أو يكتفي بعقدة متراخية؟ ويمثلان لهذا الاختلاف الأخير ببناء القصة عند تشيكوف إذا قارناه. بشكل القصة عند إدجار ألان پو أو عند هنري[٢٤].

ولكن الطريف أنهما لا يرتبان على هذا الاختلاف اختلافاً في النوع. فهل نحن أمام نوعين من القصة القصيرة أو تحولات في نوع واحد؟ وهل يكفي «الشكل» وحده لتوضيح هذه التحولات؟ ومثل ذلك يمكن أن يقال عن التراجيديا اليونانية، والتراجيديا عند شكسبير، والتراجيديا عند إبسن. ولا يقدم ولك وزميله جواباً مقنعاً عن هذه التساؤلات. ومثل هذا «التردد» في تحديد الأنواع الأدبية ـ كما يقولان ـ سمة من سمات الكتابات النقدية في القرن التاسع عشر، وهما يفسران هذا التردد ـ الذي لم ينجُوَا منه ـ بقول النقاد إن المدة من ١٨٤٠ إلى ١٩٤٠ لم تعرف أنواعاً أدبية مستقرة. ولكننا نتساءل: إذا كان هذا شأن الإبداع الأدبي، فهل هو عذر كاف لعلم الأدب، الذي يحاول أن يصف الإبداع الأدبي كله، غير مقيد بميول العصر الذي يعمل فيه الأديب؟

وقد رأينا ـ على العكس ـ أن القرن التاسع عشر شهد محاولات كثيرة جادة لتصنيف الأعمال الأدبية تصنيفاً شاملاً. ولا يمكن أن تفوتنا ملاحظة أن هذه التصنيفات الشاملة حاولت أن تستفيد من الدراسات الأنثروبولوجية والفلكلورية التي ترجع بداياتها الواعدة إلى تلك الحقبة نفسها. وإنما أخذنا على هذه المحاولات شيئين: أولهما أنها قيدت نفسها بالتصنيف الثلاثي الذي بني على تصنيف أرسطو بعد كثير من التحريف، وثانيهما أنها خلطت تصنيفاً نظرياً بآخر مستمداً من الواقع الأدبي، والأول ينبغي أن يتصف بالثبات

والعموم، في حين أن الثاني متغير وجزئي. ومن ثم أعفي أصحاب التصنيفات أنفسهم من هذه المشكلة الفلسفية الصعبة: مشكلة العلاقة بين الثابت والمتغير، بين الكلي والجزئي، بين المطلق والنسبي.

وثمة صفة أخرى نلاحظها في تصنيفات القرن التاسع عشر، وهي أنها لم تقتصر على الشكل في التمييز بين الأنواع، بل ربطت دائماً بين الشكل وبين الطابع الحضاري، ومعنى ذلك أن الشكل ـ عندهم ـ كان مظهراً لقيمة أو وظيفة اجتماعية. وإذا كان برونتيير قد أسرف في تطبيق معيار الوظيفة ـ متأثراً بعلم الأحياء ـ حتى ذهب مثلاً إلى أن الشعر الغنائي الفرنسي في القرن التاسع عشر يجب أن يعتبر تطوراً للخطابة الدينية في القرن السابع عشر، وإذا كان غيره قد اعتمدوا على تأملات محضة في الربط بين الأجناس الكبرى وبين المراحل الحضارية، فهم على الأقل قد حاولوا أن يجيبوا على التساؤلات التي تجاهلها ولك وصاحبه تجاهلاً تاماً، لاعتمادهماالشكل وحده أساساً للتصنيف.

* * *

والذي نشاهده اليوم أكثر من فوضى الأنواع والأشكال في الأعمال الإبداعية هو فوضى النقد في بحث هذه الأنواع، وإن كان الاتجاه الشكلي هو الغالب عليها جميعاً. لقد قامت مدرسة «الأرسطيين الجدد» في جامعة شيكاغو كنوع من الاحتجاج على مدرسة «النقد الجديد» التي كانت «أحادية» في نظرتها إلى الشعر. فهؤلاء يبحثون عما يعدونه الصفة الجوهرية للغة الشعرية، وقد سماها بعضهم «مفارقة» وسماها آخرون «توتراً»، ويستوي في اعتبارهم أن يكون النص المدروس قصيدة غنائية أو قصصية أو مسرحية أو رواية. فأراد «الأرسطيون الجدد» أن يعيدوا الاهتمام مرة أخرى إلى العناصر الشكلية الكبرى مثل العقدة والشخصية. ولكنهم كانوا ـ كسابقيهم ـ نقاداً، لا مؤرخي أدب، فلم يكن همهم في التصنيف بل في إظهار جماليات العمل الذي يدرسونه. وكان نظراؤهم الشكلانيون في روسيا يحاولون الأمرين معاً، أي دراسة اللغة الشعرية ودراسة البنية كذلك، وعنوا على الخصوص بالبنية القصصية، وتبعهم البنيويون الفرنسيون وقد عنوا كذلك بلغة القص، ولم يبدوا اهتماماً يذكر بالشعر الغنائي.

فالنقاد المعاصرون إذن لم يعنوا بالأنواع الأدبية من حيث هي مجموعات مشتركة في خصائص معينة، إنما عنوا، في دراستهم للنوع الأدبي، بالخصائص الشكلية التي تكوّن لغة مشتركة يمكن أن يستخدمها الكاتب كلها أو بعضها، وبالطريقة التي تروق له، ليصنع عمله الأدبي. وهذه العملية التأليفية، بكل ما تنطوي عليه من تفاصيل، هي شغل الناقد البنيوي، الذي لا ينبغي أن يبحث عن معنى كلي كامن وراء النص، لأن النص يجب أن يبقى مفتوحاً لما لا يحصى من الاحتمالات ومن هذه الاحتمالات أن يعطي المعنى

ونقيضه، وأن يرجىء المعنى بحيث لا نجد في النهاية أي معنى يمكننا أن ننسبه إلى العمل الأدبي: وهم بهذا كله يعبرون أصدق تعبير عن سمات الكتابة الإبداعية الحديثة.

لقد بدأ النقد البنيوي بالبحث عن أنساق أو أشكال في الكتابة، ولكنه كان في الوقت نفسه يواكب الإبداع الحداثي، والإبداع الحداثي كان كافراً بكل أنواع الكتابة الأدبية السابقة، لأنها أنتجت أدباً «كُتِب ليقرأ»، وهم يريدون أدباً «كُتِب ليكتب» كما يقول بارت، لأنهم يريدون أن يكون إنتاج المعنى من عمل القارىء نفسه. وطبيعي إذن ألا تعني «الأنواع الأدبية» شيئاً بالنسبة لهم، وأن تكون «الكتابة» هي كل شيء، و«النص» هو كل شيء.

ليس همنا الآن أن نناقش هذا المذهب في النقد، ولكننا نلاحظ فقط أن فوضى الأشكال الأدبية، لدى المبدعين ولدى النقاد، قد بلغت حداً لم يكن يخطر ببال ولك ووارن وهم يجمعان أصول كتابهما سنة ١٩٤٢.

ونحن نقول «النقاد البنيويون...» وكأنهم فريق واحد، أو نسخ متشابهة. لذلك يلزمنا أن نصحح هذا الوهم، فنقول إن الذي يجمع «النقاد البنيويين» شيء واحد ـ أو هذه على الأقل هي النقطة التي بدأوا منها: أن الأدب «مؤسسة» لها تكاملها الداخلي، تستمد من الحياة ولكنها لا تعكس الحياة (على عكس الفكرة الرومانسية عن كون الأدب «مرآة» للحياة أو المجتمع)، بل تُخضع العناصر المستمدة من خارجها لمنطقها هي، ولذلك يمكن أن تجرى عليه قوانين شبيهة بقوانين اللغة. رولان بارث وجيرار جينيت ناقدان بنيويان فرنسيان، ولكن لكل منهما اتجاهه الخاص وطابعه المميز في الكتابة: أما بارث فيتشرب النص كالإسفنجة، وربما عربد فيه، وأما جينيت فباحث مستقص في أعمال غيره من النقاد، السابقين والمعاصرين، قادر على كشف ما فيها من نقص أو ضلال، وكأنه يريد أولاً أن يبني لغة متماسكة متكاملة للنقد. وقد انتفعنا كثيراً بمقالته: «الأجناس والأنماط والكيفيات» عند إعداد هذا المقال.

والنتائج التي انتهى إليها جينيت في هذا المقال أن ما سمي ـ خطأ ـ أجناساً طبيعية أو كبرى إنما هي في الحقيقة «كيفيات»، وهي عند التصحيح، وباستبعاد ما يسمى الجنس الغنائي، ثلاثة: القص الخالص والقص المختلط والمحاكاة. ويلاحظ أن ما ترجمناه بكلمة «كيفيات» هو في الفرنسية MODES وأغلب الظن أنها تسمية مستعارة من النحو الفرنسي، حيث نجد الفعل له كيفيات ـ وإن شئت فقل أحوال ـ أربعة: التقرير والتمني والظن والطلب. أما الأجناس الأدبية فعنده أنها تُرد، من ناحية، إلى «شعور» تراجيدي أو ملحمي أو خيالي إلخ. ومن ناحية أخرى إلى مؤثرات من واقع التاريخ وواقع الثقافة. وبجانب ذلك هناك الكيفيات التي ذكرها: «فالأجناس يمكن أن تعبر حدود الكيفيات (إذا رويت تراجيدية

ما فإنها ستظل تراجيديّة) كما أن الأعمال الأدبية تعبر حدود الأجناس... ولكننا نعلم جيداً أن الرواية ليست قصصاً فقط، ومن ثم فهي ليست قصصاً ما، ولا حتى نوعاً من القصص»[٢٥].

والتمثيل بالرواية كجنس أدبي تمثيل بشيء معروف وشائع، ولكن الإشارة إلى أنها ليست مجرد قصص إشارة مبهمة. لم يضع جينيت إذن أية معايير للجنس الأدبي، ولكنه خلط أنواعاً من الشعور ـ يمكن تعداد أمثلتها بلا نهاية ـ بكيفيات للتعبير، بعوامل تاريخية وثقافية، وترك الخلطة بدون أن ينضجها، وبذلك لم يكن موقفه من الأجناس الأدبية عن موقف التفكيكيين . ورثة البنيويين . الذين أنكروا الحدود بين الأجناس، وظل في النهاية، وبعد بحث طويل ممتع في تاريخ المصطلحات الثلاثة: الغنائي والملحمي والدرامي، وما أصابها من تحريف بتأثير الواقع الأدبي، وما حشر فيها من أنواع أدبية التقطت اعتباطاً ـ ظل مثل سابقيه يقيم تصنيف الأدب إما على افتراضات ذهنية وإما على تسميات شائعة غير محددة، فلم يعتمد أساساً للتصنيف ـ شكلياً، كما فعل ولك ووارن، أو غير شكلي، معتذراً ـ في ختام مقالته بأن «علم الشعر» لم يصل بعد إلى درجة من النضج تكفي لتوضيح هذا الموضوع، وأن الأقوال السابقة فيه خليقة بأن تنسى، أي أن هذا العلم، القديم والحديث في الوقت نفسه، في سجلاته القديمة ما يمكن الاعتماد عليه.

* * *

نورثروب فراي ناقد أمريكي كبير، قد يختلف مع جينيت ـ أو يختلف معه جينيت في أشياء كثيرة، ولكنهما متفقان على الأقل في هذه النقطة: يقول فراي في مقدمة كتابه «تشريح النقد»:

«إذا كان علينا أن نتصور النقد على أنه دراسة متماسكة ومنظمة، يمكن أن تشرح مبادئها الأولى لأي شاب ذكي في التاسعة عشرة، فبناء على هذه النظرة يجب القول إنه لا يوجد ناقد في الوقت الحاضر يعرف أي شيء عن النقد. فالذي يملكه النقاد الآن هو دين قائم على الأسرار، بلا كتاب مقدس، وهم سدنة هذا الدين الذين لا يمكنهم التفاهم، أو التشاجر، إلا مع بعضهم البعض»[٢٦].

ولكن فراي يكن احتراماً كبيراً لأرسطو، وإذ يترك في ذهن قارئه انطباعاً بأن النقد لم يكتب فيه شيء له قيمة على مدى أكثر من ألفي سنة منذ وفاة المعلم الأول، يشعره أيضاً بأنه هو ـ فراى ـ قد انتقد في كتابه ذاك لينقل النقد من حال إلى حال. وهو يبرز في تلك المقدمة فكرتين: الأولى أنه سيعنى بمسألة الأجناس والأنواع في الشعر، والثانية أنه سيعتمد على منهج الاستقراء، إذ إن هذا المنهج هو الأنسب لعلم في دور النشأة. وهو يعد الاستقراء والتصنيف داخلين في دائرة «النقد»، ولذلك يرى أن «النقد»، في حاجة ماسة

أيضاً إلى فكرة مهيمنة ومنظِّمة، إلى نظرية محورية كنظرية التطور في علم الأحياء، حتى يرى الظواهر الكثيرة التي يتعامل معها كأجزاء في كلٍّ واحدٍ.

والحق أنه يبذل جهداً هائلاً في هذا السبيل، حتى أنه لا يقدم نظرية واحدة بل ثلاث نظريات، محاولاً، بكثير من الخطوط المستعرضة، أن يحقق شيئاً من الارتباط بين هذه النظريات. ونحن نرى بوضوح أن المقالات الأربع التي يتألف منها كتابه تنقسم إلى قسمين: فالمقالتان الأولى والرابعة محاولتان للتصنيف على أساسين مختلفين. والمقالتان المتوسطتان تعالجان تفسير العمل الأدبي. ومهما حاول فراي أن يخفي المنحى التقييمي في هاتين المقالتين فإنه لا ينجح في ذلك. إذ يبقى «الرمز» أو «الأسطورة» قيمة عليا لا تتحقق إلا للأعمال الأدبية الشامخة. لذا نرى أن هذا القسم الأوسط يشكل حقاً نظرية في النقد بمعناه الصحيح، ويمكن أن يناقش على هذا الأساس. ولكننا ونحن بصدد علم الأدب، هذا العلم الوصفي المحض، لا نتوقف إلا عند المقالتين الأولى والرابعة.

والعيب الأظهر في المقالتين أن فراي نسي كلامه عن «الاستقراء» (أو لعل الاستقراء له عنده معنى آخر غير ما نفهمه من هذا اللفظ) فبني التصنيفين كليهما على مقدمات نظرية. ثم إنه حاول أن يحتفظ في مقدماته بأكثر ما يمكن استخدامه من المفاهيم الأرسطية، قاهراً الوقائع على الانضواء تحت هذه المفاهيم، ومكرها المفاهيم الأرسطية ـ وفقاً لتقليد عريق في النقد الأوروبي ـ على قبول هذه الوقائع. وقد يكون من المستغرب أن يحيي في هذا العصر فكرة ترجع إلى أواخر العصر الكلاسي، بل يمكن أن توجد لها أصول في أوائل عصر النهضة، وهي اعتبار الشعر الغنائي نوعاً من المحاكاة. على أن هذا الشطط في التفسير لا يفسد تصنيفاته كما يفسدها تعدد هذه التصنيفات وتضاربها. ومن الطريف أن يعتمد تصنيفاً للأدب يقسمه إلى قصص وفكر، مستنداً إلى عناصر التراجيديا الثلاثة عند أرسطو بعد استبعاد العناصر الخارجية (أو الأدوات: وهي الغناء والمنظر والعبارة) أعني: «القصة» ـ ويظهر أن فراي وجدها من الممكن أن تندمج في «الأخلاق» ـ والفكر. غير أن فراي لا يسمي أياً من هذين القسمين جنساً أو نوعاً، بل هما عنده «كيفيتان» أو «حالتان» كما هما عند جينيت (أو بالأحرى أن جينيت أخذ عنه هذه التسمية، فكتاب فراي ظهر سنة ١٩٥٧، وكانت المقالة الأولى منه سبق نشرها سنة ١٩٥٣، ومقال جينيت نشر سنة ١٩٧٧) وجينيت ـ كما رأينا ـ قد تخلى عن أي محاولة نظرية لتصنيف «الأنواع الأدبية»، تاركاً مصير هذه الأنواع للمشاعر الإنسانية في ارتباطها بالثقافة والتاريخ، أما فراي فقد اكتفى بما يوحيه عنوان هذه المقالة الأولى: «النقد التاريخي: نظرية الكيفيات» ولكن صنيعه في هذه المقالة يدل بذاته على استحالة أي تأريخ للأدب بدون اعتماد تصنيف ما. والتصنيف حسب «الحالات» لا يخرج عن كونه تصنيفاً، وإن كان تصنيفاً شديد العموم، بحيث لا يمكن أن تعد «الحالات» مساوية «للأنواع» أو حتى «للأجناس».

على أن هذا التصنيف الذي يقدمه فراي «من تحت المائدة» ـ كما يقال في لغة رجال الأعمال ـ أي بدون إيضاح لمشروعيته ـ يقترن بتصنيف آخر، لا يعتمد على «كيفية القول» بل على موضوعه. وموضوع القول مأخوذ أيضاً من أرسطو: فأرسطو يقول في تقسيم المحاكاة حسب موضوعها (ما يحاكي): إنه «إذا كان الذين يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناساً يعملون، وكان هؤلاء المحاكَوْن ـ بالضرورة ـ إما أخياراً وإما أشراراً (فإن الأخلاق تخضع غالباً لهذين القسمين، لأن الرذيلة والفضيلة هما اللتان تميزان الأخلاق كلها)، فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيراً من الناس الذين نعهدهم أو شراً منهم أو مثلهم[٢٧].

وعلى هذا الأساس ميز أرسطو بين نوعي التراجيديا والكوميديا، فالأولى تمثل أناساً أفضل ممن نعهدهم، والثانية تمثل أناساً أدنى ممن نعهدهم. ولا نجد في نص «الشعر» الذي وصل إلينا إشارة إلى القسم الثالث (محاكاة البشر العاديين) ولا إلى السبب في إغفاله. أما فراي فيتمم التصنيف ويفصّله:

فالذين هم أفضل منا ثلاثة أقسام:

١ ـ أشخاص يفوقون البشر لأنهم من جنس فوق جنس البشر، وهؤلاء هم الآلهة، وهم موضوع الأساطير الدينية.

٢ ـ أشخاص يفوقون غيرهم من البشر من حيث الدرجة، ويفوقون البيئة التي يوجد فيها سائر البشر (أي لا تعوقهم معوقات البيئة التي تعجز البشر الآخرين) فهم يأتون من أفعال القوة والشجاعة ما هو فوق طاقة البشر. هؤلاء هم أبطال السير والحكايات الشعبية.

٣ ـ أشخاص يفوقون غيرهم من البشر من حيث الدرجة، ولكنهم لا يفوقون البيئة التي يوجدون فيها. ومن ثم هم ينتهون نهاية مأساوية نتيجة لخطأ يقعون فيه. وهؤلاء هم أبطال التراجيديا كما تصورهم أرسطو.

٤ ـ أشخاص لا يمتازون على غيرهم من البشر ولا على البيئة التي يوجدون فيها. ويعطي فراي هذا القسم اسماً جديداً، وهو «الكيفية المحاكية الدنيا» Low mimetic، مقارناً بالقسم السابق الذي يسميه «الكيفية المحاكية العليا» high mimetic، منبهاً في الوقت نفسه إلى أن الوصف بالعليا والدنيا هنا لا يتضمن حكماً قيمياً، وإنما أريد به تحديد الأقسام لا غير. وتنطبق «المحاكاة الدنيا» على القصص الواقعي، الذي لم يعد فيه مكان لأبطال، بالمعنى المفهوم من القسم السابق.

٥ ـ أشخاص دوننا قدرة أو ذكاء. وينطبق هذا القسم على القصص التي يمكن أن نجد فيها تصويراً لموقفنا في الحياة، لكن في ضوء حرية أعظم، مثل قصص كافكا. ويسمي فراي هذا القسم «الكيفية التهكمية».

فإن فراي يسمي كل نوع من هذه الأنواع «كيفية» mode. ولها خمس كيفيات تناظرها في القسم الكبير الثاني، وهو «الأدب الفكري». وإذا فلم تعد «الكيفية» اصطلاحاً خاصاً بطريقة القول (قصص أو فكر) بل غلب عليه هذا التسلسل في شخصية البطل (أو اللا بطل). وهو تسلسل يراه فراي تاريخياً، فنحن نعيش اليوم في العصر التهكمي.

ويزيد الأمر تعقيداً وتشويشاً أن فراي لم يرَ «التراجيديا» خاصة بمحاكاة الأفاضل (المحاكاة العليا في اصطلاحه) و«الكوميديا» خاصة بمحاكاة الأراذل (المحاكاة الدنيا) بل إن كل حالة من هذه الحالات الخمس توجد في التراجيديا والكوميديا معاً. ومعيار التفرقة بين الاثنين هو أيضاً من تلك الأفكار التي يُسِرّ بها فراي من تحت المائدة، وهو يستمدها من الدراسات التي ربطت بين الطقوس الاجتماعية والأشكال الأدبية (وهذا واضح على الخصوص في الكوميديا). فمدار التراجيديا على انفراد البطل (أو اللابطل) عن المجتمع الذي يحاول أن ينتمي إليه. ومدار الكوميديا على طرد الإنسان الشرير من الهيئة الاجتماعية، وقبول الإنسان الخير (النهاية السعيدة). ولو أن فراي يشير أيضاً إلى أن المطرود يمكن أن يكون هو الإنسان الساذج، الذي يقوم بإضحاك الناس، وفي هذه الحالة يكون طرده منظراً أقرب إلى الإيلام، كما في شخصية «فولستاف» في مسرحية شكسبير التاريخية «هنري الرابع» (من الكيفية المحاكية العليا) وشخصية المهرج في آخر أفلام شارلي شابلن «أضواء المسرح» (من الكيفية التهكمية).

قد تكون حجة فراي في حجب اسم «الجنس الأدبي» عن القصص وعن الفكر أنهما يوجدان مجتمعين في العمل الواحد، فنحن قد نسأل عن عقدة المسرحية أو الرواية وقد نسأل أيضاً عن مغزاها. ولكننا نعرف كذلك أن الفكر يمكن ألا يدخل في شيء من القص، بل كثيراً ما يحدث ذلك، مالم نعدّ كل جملة خبرية قصصاً. (ولا بد من أن نسلم بأن «الفكر» هنا يتسع لكي يشمل الانفعال أيضاً، ما دام الشعراء الرومانسيون داخلين في هذا القسم، وما داموا «ثوريين» و«ذاتيين» كما يصفهم فراي متجنباً كلمة «الغنائية»). ثم إن الصفة المطردة في جميع هذه الأقسام الكبرى أنها قلما توجد خالصة أو نقية (ولعل هذا ما يستفاد من دائرة پيترسن).

وإذا كان فراي قد اختار أن يسمي الأقسام التي تحدث عنها في مقالته الأولى «كيفيات» لا أجناساً أو أنواعاً، وأن يربطها بالتاريخ لا بالتصنيف، مهملاً التفرقة الأساسية بين «القص» و«الفكر» على اعتبار أنهما «وجهان» للعمل الأدبي الواحد، فإننا نجده في المقالة الرابعة والأخيرة ـ وقد جعل عنوانها: «النقد البياني: نظرية الأجناس» ـ يقر بأن إدخال عمل أدبي معين تحت جنس واحد من هذه الأجناس يمكن أن يكون متعذراً. أما

«الأجناس» نفسها فقد قسمها باعتبار الشكل (وهو الاتجاه السائد عند المعاصرين كما سبق أن لاحظنا)، ولكنه حرص على أن يستظل دائماً بمظلة أرسطو. فهو ما زال يذكر عناصر التراجيديا عنده: القصة والأخلاق والفكر والعبارة والمنظر والغناء. وإذا كان أرسطو قد استبعد المنظر لأنه عنصر ضعيف الصلة بالشعر، وجعل الغناء محسّنا ممتعاً فحسب، ولم يزد في تعريفه على ذلك، فلا بأس إذا أسقط فراي هذين العنصرين، ورأى أنه إذا استوفى الكلام على العناصر الأربعة الأخرى فقد استطاع أن يبني على مبادىء أرسطو نقداً علمياً يناسب هذا العصر. وقد استوفى الكلام على القصة والأخلاق والفكر في المقالات الثلاث الأولى، فبقي العنصر الأخير وهو العبارة.

وأساس التصنيف عنده هو طريقة العرض (كما يتضح من عنوان المقالة)، أي أن الأجناس عنده راجعة إلى أشكال العبارة، تلك التي نظر إليها جينيت، فيما بعد، على أنها كيفيات، ورأى أن مفهوم «الجنس الأدبي» أوسع من ذلك وأشد تعقيداً بكثير. وطرق العرض ـ أساس التصنيف عند فراي ـ تنحصر في أربع: فإما أن تُمثَّل الكلمات أمام مشاهِد، وإما أن تقال أمام مستمع، وإما أن تغنى أو تنشد، وإما أن تكتب لقارىء. والأنواع الثلاثة الأولى سماها لنا اليونان، فهي على الترتيب: التمثيلي والملحمي والغنائي. أما النوع الرابع فلم يسموه لأنهم لم يعرفوه، وعلينا نحن أن نسميه[٢٨].

وبصرف النظر عن مدى الدقة في نسبة هذا التصنيف الثلاثي إلى اليونان، فإننا نلاحظ كيف احتال عليه فراي حتى جعله خاصاً بالعبارة وحدها. فلا ذكر هنا للمحاكاة وهي أساس التصنيف اليوناني، ولا ذكر للقصة وهي روح العمل الملحمي والعمل الدرامي عند أرسطو. نلاحظ أيضاً انفراد النوع الغنائي عن الأنواع الثلاثة الأخرى بأنه لم يذكر فيه متلق. فأساس القسمة إذاً ليس واحداً: فهناك التمثيل والقول (أو الإلقاء) والإنشاد والكتابة من ناحية، وهناك مشاهد ومستمع و(لا شيء) وقارىء من ناحية أخرى. وهذا الفرق جدير بأن يفرد الغنائي عن الأقسام الثلاثة الأخرى، فتكون كلها قسماً ويكون الغنائي قسماً قائماً برأسه. كذلك ينبغي أن يفرد الأدب المكتوب ـ في اعتبار آخر ـ عن الأقسام الثلاثة الأخرى مجتمعة، وهذا الاعتبار هو أنها جميعاً شفاهية، فـ «تمثل» و«تقال» و«تنشد» كلها أنواع من الأداء الشفهي. ومع أن فراي يحصر بحث العبارة في مسألة الإيقاع، فإن التقسيم الرباعي يعود فيختلط عنده، لاختلاط الأساس الذي قام عليه، فيتكلم في القسم الأول عن إيقاع الشعر (الإيقاع الترددي) باعتباره مساوياً لإيقاع الكلام المنطوق، ثم يتكلم في القسم الثاني عن إيقاع النثر «الإيقاع المتصل»، ولكنه يخرج منه النثر الخطابي ملحقاً إياه بالقسم الأول. ويتكلم في القسم الثالث عن إيقاع التمثيل (إيقاع المناسبة: أي مناسبة الكلام لمن يقال على لسانه). وفي القسم الرابع عن إيقاع الشعر الغنائي (إيقاع الترابط: ويعني به ـ على

عكس ما تدل الكلمة حرفياً ـ الإيقاع المتقطع، الذي يشبه سجع الكهان). ومع ذلك فإنه يستشهد على هذا الإيقاع الغنائي ببيت في مسرحية لشكسبير.

وهكذا يبدو أن هناك نوعين من الإيقاع فقط: الإيقاع الترددي والإيقاع المتصل، وأن الأول خاص بالأشكال المنطوقة من الأدب، والثاني خاص بالأشكال المكتوبة. وأما إيقاع المناسبة والإيقاع المتقطع فليسا إلا نوعين من الإيقاع الترددي. فهل تكفي هذه الفروق للكلام على «أجناس» أدبية؟

لقد اكتفينا بعرض الخطوط العامة لمقالتي فراي، وتركنا التفريعات والاستطرادات وهي كثيرة جداً (كما أنها غنية جداً وموحية جداً). وفراي يقرر في صدر مقدمته أنه اتبع في هذا الكتاب وصية ماتيو أرنولد: أن يطلق الكاتب العنان لخواطره حول الموضوع، إذا كان هذا الموضوع قد كتب فيه الكثير، دون أن يكون فيما كتب وجهة نظر تحيط بأطرافه. وهذه طريقة في الكتابة يمكن أن تكون ممتعة ومثيرة للفكر وباعثه على التأمل (وهذه هي الفضائل التي جعلت كتاب فراي يحسب في العالم الغربي من أهم كتب النقد التي صدرت بعد الحرب العالمية الثانية). ولكنها ـ بكل تأكيد ـ لا تقرب دراسة الأدب قيد شعرة من «العلمية» التي أرادها فراي، بل تزيد ضجة النقد علواً واختلاطاً.

إن أول ما يجب لإزالة هذا الاختلاط هو فصل النقد الأدبي عن تاريخ الأدب. فالنقد علم تقييمي، وتاريخ الأدب علم وصفي.

وقد حاولنا في كتابنا «دائرة الإبداع» أن ترسم الخطوط الرئيسية للنقد الأدبي، وأن نبين كيف يمكن أن يكون علمياً وتقييمياً في الوقت نفسه. أما تاريخ الأدب فلا يمكن أن يصبح علماً وصفياً إلا إذا استطاع أن يحل مشكلة التصنيف. وقد أوضحنا في مقدمة البحث أسباب اعتقادنا هذا، وبينا في تلك المقدمة أن التصنيف لا يمكن أن يقوم بدون قاعدة للتصنيف، وألمحنا إلى أن هذه القاعدة يمكن أن تكون أكثر تجانساً من قواعد التصنيف في علم الأحياء.

ولم يكون استعراضنا لآراء من تقدمونا في هذا السبيل رغبة في الإزراء بجهودهم، أو الإدلال بما عندنا، فالاقتراح الذي سنقدمه في الفقرة التالية مبني على جهود أولئك السابقين، إلا أننا تجنبنا أخطاءهم كما أفدنا من أنظارهم.

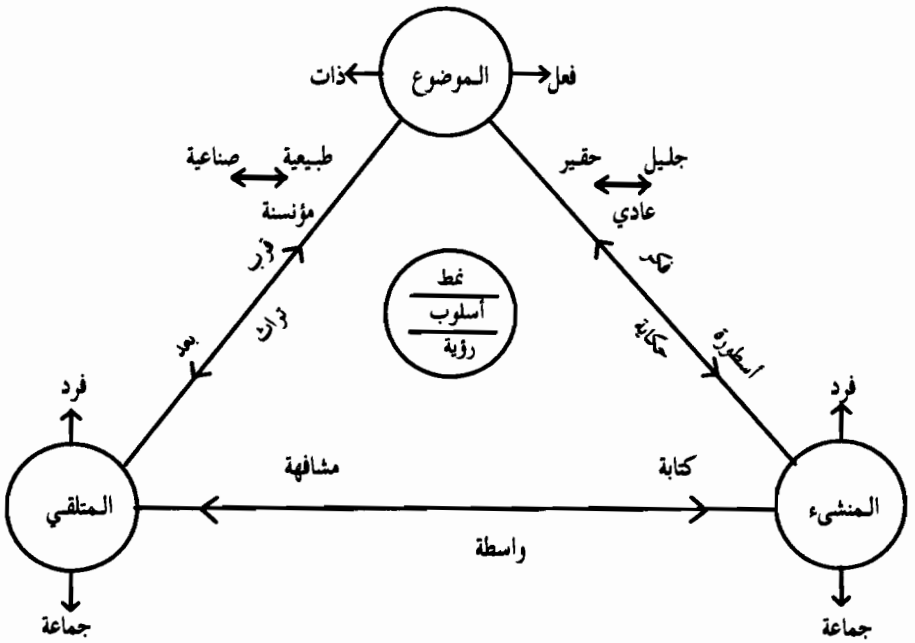
أساس التصنيف كما نقترحه

لا يمكننا أن نطمع في أساس دقيق ورشيق مثل «الكوارك» يكشف لنا أسرار الذرة في علم الأدب. فالإبداع الأدبي ـ الذي نريد أن نصنف أجناسه ـ نشاط شديد التركيب

والتعقيد، أو هكذا يبدو لنا حتى الآن. وقد حاولنا في «دائرة الإبداع» أن نصور هذا النشاط من المنظور الفردي: أي باعتباره تجربة إبداعية تتم بين كاتب وقارىء، أو مصدر ومستقبل، أما حين ننظر إلى هذا النشاط بوصفه ظاهرة اجتماعية فيجب أن نراعي في تصورنا له جميع احتمالات الإبداع، وأن نبرز هذه الاحتمالات على حساب خصوصية التجربة، كما يجب أن نقدم نتائج الإبداع على معاناة الإبداع، وصورتَه الكلية على أمثلته الكثيرة. فهذا النموذج يجب أن يجمع شتات الأمثلة المتفرقة، دون أن يطغى على خصوصية كل منها، أي أن يكون واسطة بين الفردي والكلي، وبذلك يمكن اعتماده أساساً للتصنيف.

ويجب أن نلاحظ في هذا النموذج: اختلاف الموضوعات، واختلاف كيفيات النظر إلى هذه الموضوعات، واختلاف المبدعين، واختلاف المتلقين، واختلاف الطرق التي يصل بها أولئك إلى هؤلاء. ومن خلال ذلك تتكون أنماط من التعبير، ويتألف من مجموعها أسلوب: أسلوب عصر، أو أسلوب ثقافة، ويكون هذا الأسلوب معبراً عن رؤية، سميناها في سياق آخر: أسطورة جماعية.

ولعل هذه العلاقات المتشابكة تتضح من الرسم التخطيطي التالي:



ويبقى أن نفسر بعض العلاقات والمصطلحات ثم نبين كيف يجب أن يستعمل هذا النموذج:

١ ـ فالسهم ذو الرأسين يعني أن هناك تدرجاً. أي أن الرأسين يمثلان حالتين متطرفتين بينهما أحوال كثيرة تميل إلى هذا الطرف أو ذاك. وإذا وجدت بينهما حالة وسطى فالمراد أنها مركبة منهما.

٢ ـ المراد بالذات المؤنسنة تصوير الجماد أو الحيوان في صورة إنسان. كقول امرىء القيس:

كـأن ثبيـرا في عرانين وبلـه كبيـر أنـاس فـي بجـاد مزمَّلِ

أو قول الفرزدق:

فقلت إذا عاهدتني لا تخونني نكن مثل من يا ذئب يصطحبانِ

٣ ـ المراد بالحكاية، المتوسطة بين الأسطورة والفكر، أن المبدع لا يخلع على الموضوع صفات خارقة، أو بعيدة عن مجال العادة، وكذلك لا يخضعه لتفكيره، بل يقف وسطاً: يحكيه (أو يحاكيه، كأنه يمثله لنفسه على ماهو عليه، حتى ينظر في أمره).

٤ ـ المراد بالواسطة بين الكتابة والمشافهة أن النص المكتوب لا ينتقل إلى المتلقي مباشرة بل من خلال وسطاء كما في التمثيل بمختلف أنواعه (تمثيل حيّ، إذاعي، تلفزيوني).

٥ ـ المراد بالنمط تقليد أدبي ما. فالقصيدة نمط، والمقامة نمط. وبين النمط والأسلوب عموم وخصوص: فأسلوب عصر ما، أو ثقافة ما، يشمل أنماطاً متعددة، إلا أن النمط قد يتجاوز أسلوب العصر، فتوجد القصيدة في القرن الأول وفي القرن الرابع، والأسلوبان مختلفان. ويمكن أن يُرتقى بالأسلوب للدلالة على ثقافة أمة بأكملها، والرؤية تتبع الأسلوب، ولا تتبع النمط.

٦ ـ تتغير نقطة الارتكاز بين رؤوس المثلث: فتكون مرة عند الموضوع، ومرة عند المنشيء، ومرة عند المتلقي.

أما عن وظيفة هذا النموذج، فإنه مرجع يمكن باستفتاء عناصره تحديد خصائص النوع الأدبي. فهو لا يصنف ولكنه يمكن أن يتخذ معياراً أو بوصلة للتصنيف. أما القول بأن نوعاً أدبياً ما قد وجد في عصر ما، واستمر أو تطور، فهذا لا بد أن يستقرأ من النماذج الأدبية نفسها، فإذا تميزت مجموعة من القصائد عن غيرها في عنصر أو أكثر من هذا النموذج، ووصلت إلى درجة من الشيوع عند عدد من الشعراء (ويصدق القول نفسه على الفصول المنثورة) صح اعتبارها نوعاً أدبياً.

على أن هذا النموذج لا يحل جميع المشكلات للباحث، بل سيبقي آخرها وأهمها متوقفاً على ملاحظته ودقة نظره وسعة اطلاعه وعمق ثقافته، وأعنـي ما صوّرته في الدائرة التي تتوسط هذا المثلث: أي تحديد صفات النمط، وصفات الأسلوب وكيفية الرؤية.

وستدخُل في مسألة النمط اعتبارات مهمة: كتعدد الموضوعات في العمل الأدبي الواحد، وما يدل عليه ذلك (القصيدة التقليدية)، وطول العمل أو قصره، وطرق الصياغة اللغوية (مما يدخل تحت علم الأسلوب العام).

وقد يرى الباحث أن «القصيدة» كانت نوعاً أدبياً متميزاً، وكانت في الوقت نفسه المنبع الذي صدرت عنه أنواع شعرية تميزت، فيما تميزت به، بوحدة الموضوع، بينما تطورت القصيدة نفسها تطوراً غير هين. ومن هذه الأنواع الشعرية التي تفرعت عن «القصيدة»: الغزلية القصصية، كما مارسها عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد، والخمرية كما مارسها أبو نواس ثم ابن المعتز ثم الشريف العقيلي وكثيرون منهم أو بعدهم. والأرجوزة جنس شعري ثان تطور تطوراً مضاداً لتطور القصيدة، إذ بدأت أبياتاً قليلة في غرض واحد يتعلق بأمور الحياة اليومية، ولم تكن فيها صنعة إذ كانت الأبيات من الرجز تصدر عن أناس لا يعتمدون هذا الفن ولا ينقطعون له، ثم وجدت طبقة الرجاز المحترفين ونافسوا الشعراء أصحاب القصيدة، وظل للرجز مع ذلك أسلوبه المتميز بتدفقه واتصال أبياته (على عكس أبيات القصيد) فناسب موضوعاً يتطلب الإيقاع السريع وهو الصيد، كما نرى في الطرديات التي أكثر منها أبو نواس، وكان موضوع الصيد قبل ذلك واحداً من الموضوعات التي يمكن أن تلم بها القصيدة.

والمقطوعة جنس أدبي كذلك، وجد من أقدم عصور الشعر العربي كما وجدت القصيدة الطويلة، وتميزت المقطوعة دائماً بوحدة الموضوع، وناسبت غرض الوصف، ومواقف الارتجال. وقد يرى الباحث أيضاً أن المقطوعة العاطفية الذاتية كانت نوعاً متميزاً، وقد يرى أن أكثر شعر المجنون، والعباس بن الأحنف، والبهاء زهير، وكل شعر إسماعيل صبري بعد استبعاد قصائد المناسبات، كان من هذا النوع.

وسيكون المثلث الأساسي الذي اقترحناه مُعيناً للباحث على تعيين الجنس الأدبي، فإن السمات الخارجية للجنس الأدبي تتضح بقدر ما يمكن تحديد موقعه بين الأطراف التي احتوى عليها هذا المثلث. على أن السمات الداخلية لا تتضح إلا بالدراسة الأسلوبية للنصوص. وهنا يجب أن نؤكد أموراً ثلاثة:

الأول: أن ما سميناه «السمات الخارجية» يرجع في القسم الأكبر منه إلى المحيط الاجتماعي. ويمكن أن يتبين الباحث ذلك بمراجعة النموذج. ونحن نفترض أن المحيط الاجتماعي يؤثر تأثيراً عميقاً في شكل العمل الأدبي ودلالته. وإذن فسيكون الحديث عن السمات الخارجية والسمات الداخلية حديثاً واحداً متصلاً.

والأمر الثاني: أن ما قدرناه من ضرورة التمييز بين منهج النقد الأدبي ومنهج تاريخ الأدب لا يعني الفصل التام بينهما. فذلك ـ بداهة ـ غير ممكن وغير مطلوب. والخبرة بالمنهج النقدي العلمي (التفسيري ـ التقييمي) تعين مؤرخ الأدب على التقاط السمات

الفنية التي هي المحك النهائي لتمييز النوع الأدبي.

والأمر **الثالث والأخير**: أن ما لاحظناه من سيطرة الشعر على النثر لا يعني إمكان الجمع بينهما في التصنيف. إن ذلك قد يمكن في الأدب الحديث، كما يمكن في الآداب الغربية الحديثة، إذ يصح أن تعالج الدراما كجنس أدبي واحد، سواء أكتبت شعراً أم نثراً. فقد تفرد مسرحيات شوقي، أو الشرقاوي، أو صلاح عبدالصبور بالدراسة تحت عنوان «المسرح الشعري»، ولكن ذلك لا يخرجها من جنس المسرح أو الدراما. إن الفرق بين المسرح الشعري والمسرح النثري فرق في الأداة لا غير، وهذا قد يجعل الأول أقدر على أشياء لا يحسنها الثاني (هذه دعوى إليوت، في مقال له مشهور، لكن مسرح إبسن، ومترلنك، وسنج، ينقض هذه الدعوى)، ولكن على كل حال لا يكفي للتمييز بينهما كجنسين أدبيين، أو حتى كنوعين متمايزين من جنس واحد.

هذا عن الأدب الحديث. أما عن أدبنا القديم فقد سيطرت لغة الشعر على لغة النثر، ولكن النثر بقي مستقلاً عن الشعر في كل شيء تقريباً عدا ذلك. أي أننا نرى الصورة نفسها، ولكنها معكوسة هذه المرة. وكما وجدنا أن اختلاف طريقة التعبير لا يكفي وحده لتمييز نوع عن نوع، نجد الآن أن تشابه طريقة التعبير لا يكفي وحده لإدماج نوع في نوع، فضلا عن إدماج جنس في جنس.

ومراعاة التمييز بين الشعر والنثر هي الخطوة الأولى الضرورية لإبراز أنواع نثرية كثيرة بقيت زماناً طويلاً في الظل، ولا يكاد يلم بها دارسو الأدب في جامعاتنا ومدارسنا. ويكفي أن نذكر ـ إلى جانب الأنواع التي أشرنا إليها فيما سبق ـ نوعين نثريين لدينا منهما تراث حافل. السيرة والرحلة. وقد نميل إلى أن نعد التاريخ أيضاً من الأدب النثري، وكذلك وصف البلدان، ووصف عجائب المخلوقات.

الخاتمة

أحسبني قد عرضت هذا الموضوع المهم ـ موضوع تصنيف الأدب ـ بأوضح ما أستطيع، وجمعت كل ما استطعت جمعه من أفكار السابقين حوله، وخلصت إلى اقتراح، إن كانت له قيمة فهو خطوة أولى على الطريق الصحيح لإيجاد تاريخ علمي للأدب، وإلا فإنني أدعو الله ألا يبقي صفحات مطوية في مجلة أو كتاب، وأن يبعث في نفوس المهتمين بالأدب وتدريسه قلقاً وتطلعاً إلى مستقبل أفضل لهذه الدراسة. والله من وراء القصد، وهو المستعان على كل حال.

الهوامش والمراجع

(١) لانسون (جوستاف): **منهج البحث في تاريخ الآداب**، ترجمة محمد مندور، ملحق بكتابه «النقد

المنهجي عند العرب»، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٩، ص ٤٠٧.

(٢) ابن وهب (أبو الحسين اسحق بن إبراهيم بن سليمان): **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٧، ص ١٦٤.

(٣) ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي): **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٥٦، ص ١٢٦. وظهرت له طبعة محققة جديدة من عمل الدكتور عبدالعزيز بن ناصر المانع، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥.

(٤) قدامة بن جعفر (أبو الفرج): **نقد الشعر**، نشر كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٩، ص٦١.

(٥) ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، جـ ٣، نشر محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٥٥، ص ٢٩٤.

(٦) نقد الشعر، ص ٦٨ ـ ٧٤، ١٠١ ـ ١١١.

(٧) البرهان في وجوه البيان، ص ١٦٠ ـ ١٦١.

(٨) البرهان في وجوه البيان، ص ١٧٠ ـ ١٧١.

(٩) حازم القرطاجني (أبو الحسن): **منهاج البلغاء وسراج الأنباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦، ص ٩٤، ١٠٥، ١١١ ـ ١١٥.

(١٠) منهاج البلغاء، ص ٣٢٧ ـ ٣٣٥.

(١١) الباقلاني (أبوبكر): **إعجاز القرآن**، جـ ١، بهامش كتاب الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٥، ص ٥١ ـ ٥٢.
وللكتاب طبعة أحدث، ظهرت مستقلة عن دار المعارف بالقاهرة، بتحقيق السيد أحمد صقر.

(١٢) ابن خلدون (عبدالرحمن): **المقدمة**، باريس: نشر م. كاترمير، ١٨٥٨، أعيد طبعه في بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٠، القسم الثالث، ص ٣٢٢ ـ ٣٢٣.

(١٣) المقدمة، ق ٣، ص ٣٣٥.

(١٤) المقدمة، ق ٣، ص ٣٢٤.

(١٥) كتاب **أرسطوطاليس في الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس... حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد، القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧، ص ٣٠.

(١٦) أرسطوطاليس، ص ٤٠.

(١٧) أرسطوطاليس، ص ٤١.

(١٨) أرسطوطاليس، ١٥٦.

(١٩) منهاج البلغاء، ص ٦٨ ـ ٦٩.

(٢٠) - Genette, Gerard: "Genres, (types), modes" in: **Poetique** 32, Novembre 1977, p. 400.

(٢١) - Poetique, P407-408.

(٢٢) - Poetique, P414.

(٢٣) - Darwin charles: The Origin of Species (The New American Library, New York 1958) Ch. xiv: Classification.

(٢٤) - Rene Wellek & Austin Warren: Theory of Literature (Harcourt, Brace & co., New York 1949) p. 243.

(٢٥) - Poetique, P421.

(٢٦) - Frye, northrop: **Anatomy of Criticism** (Princeton, New Jersey 1973, 1 st ed. 1957) p. 14.

(٢٧) أرسطوطاليس، ص ٣٢.

(٢٨) - Anatony of Criticism, P248.

* * *